Altägyptische Musikinstrumente

Von

Prof. Dr. Curt Sachs
Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Berlin

Mit 20 Abbildungen



Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1920

Der alte Orient.

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatischen Gesellschaft.

21. Jahrgang, Heft 3/4.

Wegen der vielfach erweiterten Neudrucke empfiehlt es sich, fortab nach Jahrgang, Heft und Seitenzahl zu zitieren, ev. noch mit hochstehender Ziffer die Auflage andeutend, also: AO. V, 2 S. . . bez. AO. IV, 4^3 S. . .

Jedes Werk von Menschenhand kündet Geist und Fertigkeit eines Volkes, einer Zeit, und die Entwicklungsreihe, in der es steht, bezeugt das Werden und Ablaufen einer Kultur. Die Musikinstrumente liefern unter diesen Menschenwerken ein Bild von besonderer Schärfe. Sie geben Auskunft über Handwerksgeschicklichkeit und technischen Geist, zugleich aber über seelische Bedürfnisse und künstlerische Anlage und Richtung. Dabei weisen sie jeweils Vergangenheit und Gegenwart, Vatererbe und Einfuhr aus. Als Sprachrohr des volkseigenen Seelenlebens, als bevorzugte Gegenstände zaubergläubischer Vorstellungen und Glieder gottesdienstlichen Rituals haben sie eine Beharrungskraft, die den Nutzgeräten kaum eignet; als Werkzeuge des Spielmanns und der Haremssklavin geraten sie aber in die Freizügigkeit des Wandermusikantentums und des internationalen Mädchenhandels und überflügeln an Beweglichkeit jedes andre Kulturgut; alle Wellen des brandenden Völkermeeres führen sie als leichte Schaumbekrönung mit sich und hinterlassen sie, wenn sich die Wasser längst zurückgezogen haben.

Besonders deutlich wird das an den Musikinstrumenten Ägyptens.

Noch in der 5. Dynastie, da das Pharaonenland längst ein reif durchgebildetes Instrumentarium besaß, finden wir als Zeugen uralter Musikübung das denkbar einfachste Schallwerkzeug. Es ist die Organprojektion, d. h. die verlängernde und verstärkende Nachbildung der rhythmisch klatschenden Hände: zwei paarweis zusammenschlagende, ellenlange Holzstäbe. Sie erscheinen auf dem Felde beim Erntereigen und im Weinberg zur rhythmischen Regelung und Erleichterung des Traubenstampfens (Abb. 1). Hier, bei dem jüngeren Weinbau, dienen sie noch im Sinne des Bücher'schen „Arbeit und Rhythmus" der Arbeit selbst; dort, bei der älteren Feldarbeit, sind sie schon aus der eigentlichen praktischen Tätigkeit

geschieden und zum abgeleiteten Tanze gestellt. Möglich, ja wahrscheinlich, daß die verwendeten Stöcke ursprünglich zum Handwerkszeug gehörten. Im allgemeinen wird man voraussetzen müssen, daß die ältesten Schallwerkzeuge nichts anderes waren, als Hausgeräte, Jagdwaffen oder Arbeitszeug, und daß erst auf einer höheren Menschheitsstufe eigene Musikinstrumente gebaut wurden. So mag es sich erklären, daß die ägyptische Tanzklapper, die schon auf vorgeschichtlichen Vasen erscheint, fast durchgängig die Form der Wurfkeule hat; an sich ist diese Form (Abb. 2) für ein Schallwerkzeug nicht notwendig und kaum gerechtfertigt; sie wird aber durchaus verständlich, wenn man unterstellt, daß schon in grauester Vorzeit der ägyptische Jäger im Papyrusdickicht zwei Wurfkeulen aneinanderschlug, um die Wasservögel aufzuschrecken. Tanzklappern dieser Form erscheinen noch auf Reliefs des Neuen Reiches; die Gräber haben uns keine bewahrt. Die klapperartigen Gebilde, die sie uns in großer Zahl übermitteln, haben ihre Form meist dem menschlichen Unterarm mit der Hand entlehnt (Abb. 3). Obgleich hier alles auf den Gebrauch als Klappern zu deuten scheint, die Paarigkeit, die Endlöcher mit der Verbindungsschnur und die ebenen Innenflächen, so muß doch jeder Versuch, die Paare zum Schallen zu bringen, mißraten; denn gerade da, wo der Schlag zustandekommen soll und wo die größte Widerstandskraft erfordert wird, am Handende, verjüngen sich die Gegenstände derart, daß sie trotz ihrem Stoff — Holz oder Elfenbein — nur ein schwaches Geräusch hergeben und in Kürze zerbrechen müssen. Da nun Klappern dieser Art auf keinem Denkmal der Bildenden Kunst dargestellt sind, liegt der Schluß nahe, daß es sich nicht um Grabbeigaben aus dem wirklichen Leben handelt, sondern um Sinnbilder für eine nicht gegenständliche Tätigkeit des Verstorbenen. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich in ihnen die Attribute von Sängern sehe. Der ägyptische Sänger begleitete die Weisen mit Klatschen (Abb. 15), wie es noch heute viele Naturvölker tun, oder mit malenden Gebärden der Hand (Abb. 11, 16), und diese Mitbewegungen kennzeichneten den ägyptischen Sänger in dem Grade, daß die Sprache den Begriff „singen" durch „mit der Hand musizieren" umschrieb und die Hieroglyphenschrift ihn durch das Bild eines Unterarms mit der Hand in genauer Übereinstimmung mit unsern Grabklappern wiedergab.

So läßt sich über die Entstehung der wirklichen und der falschen Klappern ziemliche Klarheit gewinnen. Aber gerade da, wo uns für Ägypten die größte Klarheit erwünscht wäre, bleiben wir unbefriedigt: im Mittleren Reich, also im Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrtausends, erscheint zuerst jenes klingelnde Rasselinstrument, das unter dem griechisch-lateinischen Namen Sistrum bis in unsere Zeit herein das Sinnbild ägyptischer Musik und ägyptischer Religion geblieben ist. Anbetende Frauen schüttelten es im Dienste der Himmelsgöttin Hathor, um mit dem Klange — wie beim Meßglöckchen der katholischen Kirche — die bösen Geister fernzuhalten; mit dem Eindringen des Hathorkultes in die Isisverehrung geht es in den Dienst dieser Gottheit über, und mit der Weltverbreitung der Isisreligion im späten Altertum durchzieht es den ganzen antiken Mittelmeerkreis, ja, es hat sichtbare Spuren in Gallien, im Kaukasus und selbst in der christlichen Kirche Abessiniens hinterlassen.

Wenn wir von „dem" Sistrum reden, so ist das im Grunde nicht ganz genau; denn wir müssen zwei nach Form, Herkunft und Namen ganz verschiedene Arten unterscheiden. Die längst- und weitestverbreitete ist das **Bügelsistrum**: ein bequemer Griff und darauf ein schlanker Bügel mit ein paar Seitenlöchern, durch welche frei in horizontaler Richtung drei oder vier Drähte dringen, um draußen gegensinnig umzubiegen (Abb. 4). Da das Ganze aus Metall ist, schlägt beim Schütteln abwechselnd der eine und der andre Umbug der Drähte klirrend gegen die Bügelwand. Während des ganzen zweiten Jahrtausends sind überdies im Innern des Bügels Metallringe oder durchbohrte Rasselbleche locker auf die Drähte gereiht, sodaß die Klingelwirkung verstärkt wird. Diese Ringe, die dann in der Spätzeit wegblieben, mögen die ursprüngliche Schallwirkung gewesen sein. Denn die anklingelnden Drahtenden setzen Metall als Stoff voraus; daß aber ein Werkzeug, zumal ein wichtiges, nach Zweck und Gedanken im urwüchsigsten Zauberglauben wurzelndes Kultgerät, erst in der Metallzeit vorstufenlos entstanden wäre, darf unter keinen Umständen vorausgesetzt werden. Vielmehr müssen wir an ein Gebilde denken wie die Rassel, mit der heute noch malaiische und melanesische Fischer den Hai jagen: ein tennisschlägerartig zusammengebogenes Rohr, das unmittelbar oder auf eingeklemmter Quersprosse zusammenschlagende Kokosnußschalen

trägt. Seinen gottesdienstlichen Aufgaben entsprechend ist das Sistrum mit religiösen Sinnbildern reich geschmückt. Die Sonnenscheibe mit den Federn des Sonnengottes, der Hathorkopf mit dem Doppelgesicht und die Kuhhörner dieser Göttin, die Katze mit den saugenden Jungen, die lichtbringenden Patäken, die Uräusschlangen, Bes und Harpokrates, all' diese wohlbekannten Vorwürfe des altägyptischen Kunstgewerbes sind vertreten. Später, im Ausgang des Altertums, als die ehrwürdigen Vorstellungen ins Wanken geraten waren, sah man, unfruchtbar deutelnd, in den Sistrumteilen selbst noch Sinnbilder: der Bügel wurde zum weltumfassenden Mondkreis, die vier Querdrähte zu den Elementen, und die Schüttelbewegung gab die Veränderlichkeit allen Seins wieder.

Ist der sinnbildliche Schmuck beim Bügelsistrum Zutat, so bei der zweiten Art, dem Naos-Sistrum, Kern. Wir sehen ein ägyptisches Tempelzellchen — die Altertumskunde bezeichnet es mit dem griechischen Worte Naos —, das von dem Griffe wieder durch einen zweifrontigen Hathorkopf geschieden ist, zwei henkelartige Voluten, die es rechts und links einfassen, dann die Drähte mit den Ringen und mythologischen Schmuck (Abb. 5). Die Entstehungsfrage liegt hier durchaus anders als beim Bügelsistrum. Sagten wir soeben, bei diesem sei der sinnbildliche Schmuck Zutat, beim Naossistrum aber Kern, so müssen wir noch hinzufügen: in der Bügelform ist umgekehrt auch die Klingelvorrichtung Kern, in der Naosform Zutat. Wirklich fehlt auf den vielen Darstellungen von Frauen, die, das eine Sistrum in der Rechten, das andre in der Linken, ehrfürchtig der Gottheit nahen, oft die Klingelvorrichtung der Naosform. Bei näherer Prüfung aller Umstände stellt sich heraus, daß das Naossistrum zunächst nichts andres gewesen ist, als ein stummes Sinnbild des Hathordienstes, das im Alten Reich von besonderen Würdenträgern bald am Bande als Brustkleinod, bald als Zierrat des Amtsstabes getragen wurde und im Laufe der Entwicklung den Griff — einen Papyrusstengel — und das Tempelchen von andern Seiten her als neue Motive aufnahm (Abb. 6, 7), um sich schließlich in der 12. Dynastie auch noch die Klingelvorrichtung des Sistrums anzueignen. Angesichts dieser Feststellung ist es vielleicht nicht ganz gerechtfertigt, von Sinnbildern zu sprechen. Die Darstellungen von Göttern, göttlichen Attributen und göttlichen Tieren sind eben im Anfange durchaus keine Symbole im heutigen Sinne, sondern sie sind — genau wie das Rasseln eine akustische Waffe ist — eine optische Waffe im Kampf mit den bösen Geistern, die sie schrecken und bannen sollen. Erst in der Spätzeit verblassen sie zu bloßen gedanklichen Sinnbildern.

Etwa gleichzeitig mit den Sistren, im Mittleren Reich, tauchten am Nile Trommeln auf. Dieser Zeit gehört freilich einstweilen nur ein einziges Stück an, eine große Holzröhre mit zwei Fellen und netzartig übergeknüpftem Schnurwerk. Während das Sistrum schon in seiner Eigenschaft als Kultgerät sicher bodenständig ist, stellen sich hier erhebliche Zweifel über die Herkunft ein. Das Stück selbst ist so reif in seinem Bau, daß es eine lange Ahnenreihe voraussetzt. Glaubt man diese Vorfahren in Ägypten suchen zu sollen, so stört das vollkommene Schweigen aller sprachlichen und bildlichen Quellen des Alten Reiches. Es ließe sich aber einwenden, daß der Kreis der künstlerischen Vorwürfe dieser Zeit nicht eben groß ist, und daher manches, vor allem das kriegerische Leben, ungeschildert bleibt; und ein überwiegend kriegerisches Gerät dürfte die ägyptische Röhrentrommel anfangs gewesen sein; noch im Neuen Reich ist sie es (Abb. 8), und erst im letzten vorchristlichen Jahrtausend macht sie die für Spätkulturen bezeichnende Wandlung vom gebundenen Standesinstrument zum freien Orchesterglied mit. Immerhin ist erwähnenswert, daß am Anfang als Trommler mehrfach Neger erscheinen, die ja auch heute noch in dieser Eigenschaft hervorragen.

Ganz anders steht es mit der Rahmentrommel, für die sich im gewöhnlichen Sprachgebrauch leider die falsche und irreführende Bezeichnung Tamburin eingebürgert hat. Während bei der Röhrentrommel die große, von der zylindrischen oder bauchigen Wand eingeschlossene Luftmasse mit den Fellen mitschwingt und einen dumpfen, tiefdröhnenden Schall erzeugt, ist hier das Fell über einen Rahmen gespannt, so daß nur diese schmale Holzleiste die Schwingungen aufnehmen und verstärken kann (Abb. 9). Das Ergebnis ist ein kurzes, scharfes Knattern, das etwas ungemein Erregendes, Aufpeitschendes hat. Diese Wirkung stellt für die höhere Musik Ägyptens etwas Neues dar. Die Musikinstrumente des Alten und des Mittleren Reiches haben einen milden Ton; nichts deutet auf nervenreizende Absichten. Wie kommt in den Kreis stiller Längsflöten und sanfter Harfen die aufwiegelnde Rahmentrommel? Was war

geschehen, um die musikalischen Bedürfnisse des Ägypters in eine andre Bahn zu lenken?

Die Antwort ergibt sich aus den kulturgeschichtlichen Ereignissen um 1500 v. Chr. Schon vorher — durch die Ausbeutung der Sinaigruben, durch die Handelsschiffahrt im Mittelländischen Meere, durch die gelegentlichen Grenzüberschreitungen viehzüchtender Nomadenstämme und endlich durch die Fremdherrschaft der Hyksos — war Ägypten in Beziehungen zu asiatischem Wesen getreten und hatte asiatische Kulturgüter kennengelernt. So war, als die tatkräftigen Pharaonen der 18. Dynastie die Grenzpfähle bis ins Zweistromland hinausrückten und ganz Vorderasien unter ihre Herrschaft brachten, der Boden für die Aufnahme asiatischer Sitte und asiatischen Geistes bereitet; denn noch nie sind große Kulturvölker unterworfen worden, ohne dem Sieger geistigen Tribut aufzuerlegen.

Die unterjochten Könige beeilen sich, dem Landesherrn Menschen und Erzeugnisse ihrer Länder zu senden. Neben die einheimische Hofkapelle tritt eine asiatische, und morgenländische Sklavinnen mit ihren fremdartigen Musikinstrumenten ziehen im ägyptischen Königspalast ein. Sie sind ein greifbares Sinnbild für den geistigen Umschwung am Hof und in den oberen Gesellschaftsschichten. Ägypten ist aus seiner Vereinzelung herausgetreten und hat sein Gepräge verändert. Die Musik, deren Wandlungen seelische Vorgänge mit besonderer Deutlichkeit spiegeln, stellt diese Veränderung in ein klares Licht. Mehr als ein Jahrtausend lang werden mit Ausnahme der Harfe die altägyptischen Instrumente beiseitegestellt und in immer neuer Einfuhr durch asiatische ersetzt. Von ihnen spielt die Rahmentrommel die Hauptrolle. Unter ihrem anfeuernden Schall ist für die Milde der alten Musik und die gemessene Zurückhaltung der alten Tänze kein Raum mehr.

Und es ist nicht genug an der einen Form der Rahmentrommel. Asien schickt neben der runden gleich noch eine viereckige mit hohl eingezogenen Seiten (Abb. 9), und, auch damit nicht genug, wir treffen ein Riesenexemplar im Format unserer großen Trommel, das sich erst am chaldäischen Hofe nachweisen läßt (Abb. 10), um 800 am ägyptischen Hofe wieder: ein Mann auf den Reliefs von der Festhalle Osorkons II. trägt es auf der Schulter, und der Spieler geht schlagend hinterher. Das ist ein schöner Beleg dafür, daß die asiatische Beeinflussung des ägyptischen Musiklebens kein einmaliges Ereignis war, sondern, wie wir es noch an andern Belegen sehen werden, sich bis weit ins erste vorchristliche Jahrtausend hinein stetig erneuerte.

Gleichzeitig mit der Rahmentrommel kam die Oboe ins Land. Sie fand an Blasinstrumenten zwei Arten vor: die Längsflöte und die Doppelklarinette.

Die Längsflöte, die schon auf einer vordynastischen Palette von Hierakonpolis abgebildet wird, ist ein einfacher, knapp meterlanger, beiderseits offener Rohrabschnitt, der vom Munde schräg abwärts gehalten und durch eine recht schwierige, dem Europäer kaum erreichbare Art der Atemführung angeblasen wird (Abb. 11). Sie klingt außerordentlich weich und milde, weicher als irgendein andres Blasinstrument, und gerade diese Milde ist für das Gepräge der altägyptischen Musik vor dem Eindringen der asiatischen Tonkunst bezeichnend. Mit dem Augenblicke des Stilwandels verschwindet die Flöte, um nie wieder zu erscheinen. Auf den Denkmälern wenigstens. Tatsächlich aber hat man in der Erde eine Flöte gleicher Art mit demotischen Schriftzügen gefunden und damit den Beweis erhalten, daß das Instrument noch elfhundert Jahre später, um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends, in Gebrauch war. Der Fall zeigt, wie sehr man sich gerade in ägyptischen Dingen hüten muß, aus dem Schweigen der bildlichen Darstellungen das Nichtvorhandensein bestimmter Gegenstände zu folgern. Die Künstler schildern doch eben nur die Musik, wie sie bei feierlichen Anlässen und bei den Gastmählern der Großen geübt wurde. Die musikalischen Unterhaltungen des gemeinen Volkes lagen außerhalb des Bilderkreises, und gerade in ihnen steckt das Erbteil der altägyptischen, von Asien unberührten Tonkunst. Übrigens lebt die Flöte des Niltals noch heute an der gleichen Stelle als Nây.

Etwa die gleichen Bemerkungen wären zur Doppelklarinette zu machen. Es handelt sich um zwei fußlange Rohrabschnitte, die durch Fadenumwicklung engparallel aneinandergebunden sind (Abb. 12). In den Oberenden stecken schlankere Rohre; in sie ist je eine aufschlagende Zunge, ähnlich wie bei der modernen Klarinette, hineingeschnitten. Der Spieler nimmt beide Mundstücke gleichzeitig und zwar voll in den Mund: während der moderne Bläser die Aufschlagzunge, das „Blatt“, mit den Lippen faßt, den Wind un-

mittelbar abstuft und daher den Ton dynamisch schattiert, dient beim orientalischen Bläser der Mund als Windbehälter, aus dem unter gleichbleibendem Druck die Klarinette gespeist wird, so daß der Ton unverändert stark und starr herauskommt. Der harmoniumspielende Leser wird sich den Unterschied an seinem Expressionszug klarmachen können, dessen Benutzung den Magazinbalg ausschaltet und die Zungen unmittelbar unter den Atemzügen des Schöpfbalgs schwingen läßt, während sonst, ohne „Expression", der Zungenton unbiegsam durch den stetigen Druck des zwischengeschalteten Magazinbalgs unterhalten wird. Die zusammengebundenen Klarinetten haben gleichviele und gleichhoch stehende Grifflöcher, die wohl auch gleichzeitig gegriffen wurden und durch eine ganz geringe beabsichtigte Verstimmung jene tremolomäßigen Schwebungen ergaben, die noch heute vielen Völkern angenehm sind, und die wir selbst in unserm Orgelregister „Vox humana" durch zwei leicht verstimmte Pfeifenreihen herstellen. Das scharfklingende Instrument kommt auf den Denkmälern ausschließlich in der 5. Dynastie vor: es ist dasjenige, das von den Ägyptologen gewöhnlich als „kurze Flöte" bezeichnet wird. Es verschwindet dann für fast drei Jahrtausende, um erst in der Zeit von Christi Geburt — und diesmal in natura — wieder zum Vorschein zu kommen. Auch hier also offenbar ein Untertauchen zur gesellschaftlichen Unterschicht. Die erstaunliche Lebens- und Beharrungskraft, die wir eingangs den Musikinstrumenten nachrühmten, bewährt sich gerade in dieser Doppelklarinette ganz besonders. Wenn uns die moderne Existenz der Längsflöte wegen ihrer großen Einfachheit vielleicht nicht recht als etwas Merkwürdiges zum Bewußtsein kommt, so berührt es wie ein Wunder, wenn noch der Ägypter des 20. Jahrhunderts n. Chr. in der Zummâra nach fünf Jahrtausenden Punkt für Punkt unangetastet die alte Doppelklarinette seiner Väter bläst.

Eine solche Lebenskraft hat die *Oboe* nicht aufbringen können; sie blieb eben trotz anderthalbtausendjährigem Aufenthalt im Lande doch nur Fremdgut der Oberschicht, ohne im Volke Wurzeln schlagen zu können. Diese Oboe ist von Hause aus ein schlichter Halm, den der Hirt oben einschnitt, so daß das Oberende zwei beim Anblasen gegeneinanderschlagende Zungen bildete. Noch nach der Herstellung eines gesonderten, dauerhafteren und leistungsfähigeren „Rohrs", wie heute der Oboist die Gegenschlagzunge nennt, ist die Oboe nicht

über die Form des Halms hinausgegangen; die ägyptische, aus Asien bezogen und schon damals mindestens über Babylonien und Syrien verbreitet, besteht aus einem unbearbeiteten Schilfrohr von kaum Halbzentimeterdicke mit wenigen Grifflöchern und einem strohartigen Anblasröhrchen (Abb. 13). Erst in griechischer Zeit scheint die hölzerne Oboe vom Typus des Aulos ihren Einzug gehalten zu haben. Wenn wir von „der" Oboe reden, so laufen wir freilich Gefahr, eine falsche Vorstellung zu wecken: niemals in Ägypten oder sonstwo im Altertum ist eine Oboe einzeln geblasen worden; vielmehr tritt das Instrument allzeit paarweise auf. Die beiden Zwillinge sind nicht, wie die Klarinetten, zusammengelegt und verbunden, sondern sie bleiben völlig getrennt, werden aber gleichzeitig in den Mund genommen, so daß sie im spitzen Winkel auseinanderstehen (Abb. 15). Offenbar hat man — wie es noch heute bei außereuropäischen Völkern die Regel ist — auf der rechten Pfeife die Melodie geblasen, auf der linken dagegen zunächst nur einen einzigen, unveränderten Begleitton, wobei dann die unbenutzten Grifflöcher entweder mit den Fingern gedeckt oder gar mit Harz verklebt worden sind. Es verdient übrigens hervorgehoben zu werden, daß diese Oboenpaare, die damals dem ganzen Mittelmeerkreis angehörten, obgleich sie in ihrer Urgestalt nicht fortleben, dennoch sichtbare Spuren hinterlassen haben; die Südslaven besitzen noch heute eine Doppel-Schnabelflöte mit der auffallenden Grifflochanordnung der ägyptischen Oboenpaare (rechts vier, links drei Löcher), und, wenn auch nicht mehr heute, so doch vor nicht langer Zeit, hatten die Chinesen als östliche Erben der altvorderasiatischen Kultur ganz ebenso Zwillingsoboen mit vier und drei Grifflöchern.

Auch *Trompeten* gab es in Ägypten, freilich nur recht kurze, kaum zwei Fuß lange (Abb. 14), die einen wenig erfreulichen Ton gehabt haben müssen und schon durch ihren äußeren Eindruck die Nachricht Plutarchs bestätigen, daß sie in einzelnen Teilen des Landes in die Acht getan waren, weil sie wie das Geschrei des Esels, des Typhontiers, klangen. Auch sie tauchten erst im Neuen Reich auf, können jedoch aus mehreren Gründen nicht aus Asien hergeleitet werden. Sie sind vor allem neben der Röhrentrommel das Soldateninstrument, werden aber in der Spätzeit auch im Osirisdienste verwendet, genau wie bei den Juden die artgleiche Chazozĕrah zum Streite rief und beim Opfer erklang, damit es ihnen vor Gott „zum Gedächtnis" würde.

Die feinste Durchbildung haben in Ägypten die Saiteninstrumente erfahren. Daran müssen schon unabsehbar weit zurückliegende Zeiten gearbeitet haben. Denn bereits in der 4. Dynastie tritt uns eine Harfe von eindrucksvoller Reife entgegen. Nach allem, was wir bisher schließen können, muß als ihr Stammvater der einfache Bogen angesetzt werden, der als Musikinstrument mit dem Schießbogen zusammenfiel — es ist noch nicht sicher, ob man mit dem Gerät zuerst geschossen oder musiziert hat —, dann eine Kalebasse als Resonator angenommen, sie sich organisch verbunden und in Holz nachgebildet hat, während die Sehne zum mehrsaitigen Bezug wurde. Die Saitenbefestigung muß — wie wir heute noch an einigen modern-afrikanischen Tonwerkzeugen sehen — mittels Zweigansätzen geschehen sein, die an dem rohen Saitenträger saßen; im Alten Reiche sind daraus bereits feste und wohl auch schon verleimte Haltepflöcke im Rücken des Bogenholzes geworden. Es ist nicht unwichtig diese Befestigungsart hervorzuheben; denn allenthalben in der Literatur findet man die Pflöcke als Wirbel, d. h. als Drehhölzchen bezeichnet; davon ist aber in Ägypten noch keine Rede.

Die Harfe des alten Reiches erinnert sehr deutlich an die Herkunft vom Bogen. Beherrschend ist der starkgeschweifte Hals, während der Körper in seiner Kleinheit und bauchigen Rundung die Züge der angehängten Kalebasse trägt (Abb. 11, 16). Diese auffallende Kleinheit, zusammen mit der häutenen Decke, bekundet, daß der Klang des Instruments ebenso wenig kräftig gewesen ist, wie der der mitwirkenden Längsflöte. Da die Harfe groß, oft mannshoch war, mußte man sie auf den Boden stellen; aber die fruchtmäßige Rundung des Schallkörpers gefährdete die Standfestigkeit. Der Spieler half sich, indem er dem Instrument einen regelrechten Hemmschuh gab. Dieser war gewöhnlich schlicht und unverziert. Wir finden aber auch als Zier ein winziges Löwenfigürchen. Warum? Der Löwe hieß auf ägyptisch schna, und „hemmen" hieß ebenfalls schna; so setzte man, im Geiste der Bilderschrift, „hemmen" = „Löwe" und nahm den Löwen zum Sinnbild der Hemmarbeit.

Die Standharfe des Alten Reiches hielt sich bis in die Ramessidenzeit und fand hier noch in den mächtigen, reich bemalten und kostbar eingelegten Tempelinstrumenten der beiden Priester im Grabe Ramses' III. zu Bibân el-Mulûk eine letzte Blüte. Diese

Darstellungen brachten einst die erste Kunde von ägyptischen Instrumenten auf die Nachwelt; sie haben zuerst die Aufmerksamkeit auf die verschollene Tonkunst des Nilreiches gelenkt und der Gegenwart eine Vorstellung von der Höhe der ägyptischen Musikkultur gegeben. Neben die moderne Wiedergabe dieser Prachtstücke setzen wir die Zeichnung, die ihr Entdecker, der englische Reisende James Bruce, am Ende des 18. Jahrhunderts von ihnen hat anfertigen lassen; wir bemerken mit Vergnügen das Spätrokokozöpfchen, das sich die ehrwürdigen Altertümer haben gefallen lassen müssen und ziehen unsere stillen Schlüsse auf die Glaubwürdigkeit älterer Aufnahmen (Abb. 19, 20).

Inzwischen hatte sich die Harfenfamilie vergrößert. Schon im Alten Reich entstand eine Abart mit geringerer Höhe, größerem und tieferem Schallkörper und kräftigerer Halsbiegung; ihr Spieler hockte am Boden. Um nun die Saiten in der rechten Höhe packen zu können, vielleicht auch, um das Korpus zur Erzielung einer besseren Resonanz zu isolieren, hob man das Instrument und gab ihm einen Stützstab, der vom einen Ende schräg niederlief und mit der Bauchmitte durch ein Zwischenstück verbunden war. Daß man diesem Zwischenstücke häufig die Form des Isisknotens oder die des Osiris-Sinnbildes gab, ist doch wohl mehr als eine dekorative Äußerlichkeit; es scheint mir dafür zu sprechen, daß man sich bei der Harfe — als dem einzigen in die höhere Musik des Neuen Reiches hinübergeretteten Instrumente Altägyptens — des Zusammenhangs mit der Verehrung der Nationalgottheiten bewußt blieb. Ein schönes Beispiel einer solchen Schwebeharfe zeigt unsere Abbildung 17.

Noch interessanter ist die Schulterharfe der 18. Dynastie, ein kleines, überschlankes Tonwerkzeug, mit nur wenigen Saiten, das von der Spielerin wagerecht auf der linken Schulter getragen und gespielt wurde (Abb. 15). Dem Instrumentenkundigen fällt bei ihr als etwas sehr Eigenartiges, Regelwidriges auf, daß der Hals nicht in der Decken-, sondern in der Bodenebene aus dem Körper herauswächst. Man kann sich die merkwürdige Erscheinung kaum anders erklären, als durch die Annahme eines entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhangs mit der Spannrutenlaute einiger Negerstämme Westafrikas, bei der die Saiten einzeln von biegsamen Ruten gehalten werden; diese Ruten biegen sich unter dem Zug der Saiten naturgemäß

nach vorn und müssen daher, um die Saiten in die Ebene der Körperdecke zu bringen, aus dem Körperboden herauskommen; bei reiferen Arten sehen wir dann die einzelnen Ruten mehr und mehr zusammenwachsen, so daß ein Übergang zur ägyptischen Schulterharfe hergestellt wird. Der Fall wäre sehr interessant für die oft angeschnittene Frage nach dem Zusammenhange des ägyptischen Instrumentariums mit dem der heutigen Neger. Im allgemeinen sind wohl die Berührungspunkte spärlicher, als gewöhnlich angenommen wird. Zwar finden sich auffallende Übereinstimmungen in der äußeren Form, aber so tiefgreifende Unterschiede wie etwa der, daß die Neger bei den Harfen durchweg schon die drehbaren Wirbel haben, die im alten Ägypten fehlen, mahnen zur Vorsicht. Dabei darf hervorgehoben werden, daß keine der Übereinstimmungen Instrumente des alten Reiches trifft. Auch für die Harfenfamilie läßt sich neben der Schulterharfe nur die der 18. Dynastie eigene Weiterbildung der Standharfe heranziehen: diese neuere Form, mit ihrer starken Längsausrichtung des Schallkörpers auf Kosten des Halses (Abb. 15), kehrt genau bei den Batta und anderen westafrikanischen Stämmen wieder.

Dagegen sind die verschiedenen Typen der Winkelharfe, bei der der Hals in scharfem Knick an das Korpus ansetzt und beim Spielen wagerecht nach unten gehalten wird, innerhalb Afrikas ganz auf Altägypten beschränkt. Sie kommen zuerst in der 18. Dynastie herein und halten sich dann bis zur Römerzeit im Lande. Ihren Höhepunkt erreichen sie um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends; die damalige Winkelharfe mit ihrem geräumigen, nach oben ansteigenden Schallkörper ist in einem schönen Exemplare im Louvre erhalten und wird in dem berühmten, etwa gleichzeitigen Relieffries aus Heliopolis im Museum zu Alexandria wiedergegeben.

Am selbstverständlichsten hat man bisher die Negerbeziehungen bei der Leier vorausgesetzt. Da wir immer wieder auf Verwechselungen von Harfe und Leier stoßen, darf hier betont werden, daß derjenige Typus als Leier zu bezeichnen ist, bei dem die Saiten an einem Querholz zwischen zwei Armen, also an einem Joch hängen. Diese Familie kann schon im dritten Jahrtausend in Vorderasien nachgewiesen werden; erst im zweiten kommt sie nach Ägypten. Hier haben wir einmal die seltene Gelegenheit, die Einfuhr unmittelbar zu beobachten: im Mittleren Reiche stellen Malereien von

Benihassan semitische Nomaden dar, die mit all ihrer Habe, und darunter die Leier, ins Delta herabsteigen. Ob das Instrument damals schon in Ägypten seßhaft wurde, bleibt fraglich; die Formanalyse spricht eher dagegen. Sicher aber gehört sie dem ägyptischen Musikleben seit der 18. Dynastie bis in die römische Zeit hinein an. Schon bei den Chaldäern ist die Leier längst nicht mehr urwüchsig, wie wir denn überhaupt noch nichts von ihren offenbar weit zurückliegenden Anfängen wissen. Es kann daher nicht überraschen, daß der ägyptische Abkömmling eine reife Leistung des Instrumentenbaus darstellt. Gerade über ihn sind wir sehr gut unterrichtet; denn es haben sich fünf fast vollständige Exemplare, davon allein drei im Berliner Museum erhalten. Sie sind in der Formensprache schon etwas ruhiger geworden. Die ältesten, die im Beginne der 18. Dynastie dargestellt werden, vertreten ganz den überbewegten Stil der Zeit: der Kasten als das Massige wird möglichst klein gehalten, die langen, schlanken Jocharme laden weit nach den Seiten aus, biegen in verschiedener Weise schwungvoll um und tragen die Querstange schräg, so daß das Ganze stark unsymmetrisch und schief wird. Die Neigung des Querholzes erleichterte das Stimmen, da die Saiten, die oben mit Schnurringen festgewulstet waren, nur ein wenig verschoben zu werden brauchten, um die gewünschte Spannung anzunehmen (Abb. 15). Allmählich beruhigt sich die Form; der Schallkasten wird größer, die Jocharme mäßigen Schwung und Ausladung, und die Querstange richtet sich aus; das Ganze wird gerade und symmetrisch (Abb. 18). Im letzten Jahrtausend ist dann die Leier durchaus simpel geworden: die Arme steigen streng senkrecht in der Verlängerung der Kastenkanten hoch, und die Gesamtform bildet ein einfaches Rechteck. Diese spätere Leier stimmt Punkt für Punkt mit der hethitischen Leier der Zeit um 1000 v. Chr. überein, und es ist wahrscheinlich, daß hier Asien erneut das Geberland war.

Umgekehrt scheinen sich auch Fäden von der ägyptischen Leier zur hellenischen Lyrenfamilie gesponnen zu haben. Wir begegnen nämlich in den Aufzählungen musikalischer Instrumente in Griechenland bei den antiken Schriftstellern seit Herodot öfter einem „ausländischen" Phoinix oder Lyrophoinix, und es läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit zeigen, daß dieser Name — ebensowie der des Wundervogels — von dem Worte bjn abzuleiten ist, das in Ägyp-

ten nicht nur den Vogel Phönix, sondern auch jedes Saiteninstrument bezeichnete.

In Afrika selbst ist die Leier heute über einen großen Bezirk verbreitet, der Nubien, Abessinien, das Osthorn, die Nilquellen und die Ostküste bis hinunter zum Victoria Nyanza umfaßt. Wir deuteten bereits an, daß diese Leiern ohne weiteres von Ägypten abhängig gemacht werden. Aber das ist doch etwas bedenklich. Sie gleichen den ägyptischen nicht, sie sind nicht aus ihnen weiterentwickelt, sie sind nicht rückgebildet, kurz, sie gehören einem andern Typus an, und zwar dem der griechischen Lyra. Kein Kasten, keine Holzdecke, keine vorderständige Saitenbefestigung, sondern eine flache Schale mit rohen, eingesteckten Hölzern, aber, entgegen dieser Urwüchsigkeit, mit der reiferen Stimmvorrichtung der Griechen, stellenweise sogar mit deren Spannknebeln und in Nubien mit dem griechisch-arabischen Namen kisar. Einstweilen dürfte es doch richtiger sein, angesichts dieser Tatsachen für die Negerleiern die Vaterschaft in denjenigen Ländern Vorderasiens zu suchen, die auch die griechische Lyra und den griechisch-arabischen Namen hervorgebracht haben, und eine unmittelbare Einfuhr über das Rote Meer unter Umgehung Ägyptens anzunehmen.

Das letzte Wort in unserer kurzen Übersicht hat die **Laute**, jenes Saiteninstrument, das in Ägypten aus einem kleinen mandelförmigen Holzkörper mit häutener Decke und einem sehr langen, hindurchgespießten Holzstab mit zwei oder drei Saiten hergestellt wurde (Abb. 15). Auch sie wird in Ägypten mit jener Woge asiatischer Kultur in der 18. Dynastie hereingeschwemmt, um dann dauernd im Lande zu bleiben. Sie kommt ebenfalls aus dem Zweistromlande und ist mit der großen Sippe der Langspieß-Lauten des heutigen persischen Kulturkreises, den Sitâr oder Tanbûr verbettert. Diese Tatsache muß besonders unterstrichen werden. Denn noch immer taucht in der Literatur die Behauptung auf, die Laute sei das älteste ägyptische Instrument, da sie schon einem Schriftzeichen die Form gegeben habe. Über die Verbindlichkeit dieses Schlußes möchte ich nicht rechten. Aber unter allen Umständen fallen Saiteninstrumente erst in die jüngeren Schichten des Tonwerkzeugbaus, und vor allem: die ägyptische Philologie weiß längst, daß jene Hieroglyphe keine Laute, sondern das Herz mit der Aorta darstellt.

Die Laute ist in Ägypten ein rechtes Haremsinstrument: allzeit in Frauenhänden und unentbehrliche Unterhalterin bei allen Gastmählern. Dementsprechend ist ihre Musik ebenso wie die der Oboen kleinstufig, d. h. ihre Griffmarken, die „Bünde“, die sich in einzelnen Fällen nachweisen lassen, und die Grifflöcher der Oboen stehen so eng, daß sich an der Hand mathematischer Berechnungen eine vieltönige Leiter, etwa wie die arabische, aufzeigen läßt. Demensprechend; denn wo es auf üppige, verweichlichende, unmännliche, einschmeichelnde Wirkungen abgesehen ist, leistet eine kleinstufige Musik bessere Dienste als eine großstufige. Lauten und Oboen und dazu vielleicht die Winkelharfen und ein Teil der Bogenharfen heben sich damit aus der nationalägyptischen Tonkunst heraus. Es ist keine Phantasterei, wenn wir die Musik des Alten und des Mittleren Reiches als pentatonisch unterstellen, d. h. wenn wir für diese ältere Zeit eine Leiter annehmen, die in üblicher Weise aus vier in die gleiche Oktave verlegten Quintschritten gewonnen ist und dann in ihrem Bau ungefähr die Folge unserer schwarzen Klaviertasten hat. Dafür sprechen auch Untersuchungen an Flöten des Mittleren Reiches. Die Umwälzungen der 18. Dynastie werden dieses System nicht umgestoßen haben. Denn die Leiersaiten sind in allen Ländern im Sinne des Quintenzirkels gestimmt worden, und selbst als in Griechenland in viel späterer Zeit die Saitenzahl der Kithara von fünf auf sieben erhöht wurde, bedeutete das nicht die Herstellung der diatonischen Siebentonleiter, sondern nur die Weiterführung der Fünftonskala. Demgemäß haben wir auch nicht das Recht, in dem gleichen Vorgang auf ägyptischem Boden einen Verzicht auf die alte Pentatonik zu sehen. Das Gleiche gilt von denjenigen Leiern, bei denen die Fünf- und Siebenzahl der Saiten verdoppelt ist, und sicher auch, trotz der Saitenvermehrung, von den großen Tempelharfen. Aber Lauten und Oboen samt ihrer Gefolgschaft mögen seit dem Neuen Reich der ägyptischen Musik jenen fremden Stil gegeben haben, den nach Herodot „die Ägypter“ nicht hereinließen, den nach Platon die Priester der Jugend fernzuhalten suchten, weil er die Leidenschaften nicht bändigte und reinigte, der nach Strabon vom Tempeldienst ausgeschlossen war, und der zu der aufgebauschten Nachricht des Kompilators Diodoros Anlaß gab, die Ägypter erlernten die Musik überhaupt nicht, da sie unnütz, ja schädlich sei und das Mannesgemüt verweichliche.

Wir heute wissen, wie wir uns zu diesen griechischen Zeug-

nissen zu stellen haben. Wenn auch die asiatischen Einflüsse das Ansehen des Musikerstandes erschütterten, wenn die Musik ihren ursprünglichen Stil nicht rein bewahren konnte, so ist doch die Tonkunst für den Ägypter allzeit etwas Göttliches gewesen; denn Isis, Osiris und Thot haben sie geschaffen, und zu ihrer Ehre ist, so lange nationale Gottheiten über das Glück des Nillandes wachten, von Priestern und Laien gesungen und gespielt worden.

* * *

Die vorliegende Schrift ist aus einem Vortrag entstanden, den der Verfasser im Juni 1919 in der Vorderasiatischen Gesellschaft zu Berlin hielt. Ausführlich hat er das Thema in seinem Buche „Die Musikinstrumente des alten Ägypten" behandelt, das als 3. Band der „Mitteilungen aus der Ägyptischen Abteilung der Staatsmuseen" im Verlage von Karl Curtius in Berlin erscheint. Vergl. auch seine Aufsätze „Die Namen der altägyptischen Musikinstrumente" in der Zeitschrift für Musikwissenschaft Bd. I, Heft 5 und „Die Tonkunst der alten Ägypter" im Archiv für Musikwissenschaft Bd. II, Heft 1.

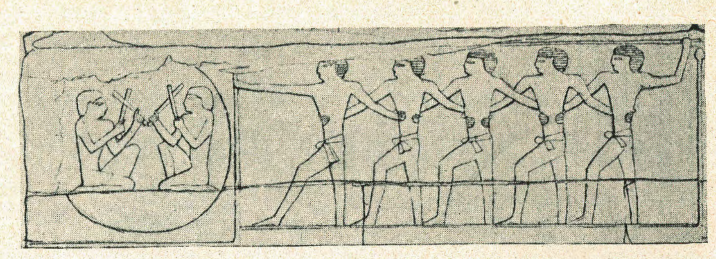


Abb. 1. Stabklappern beim Weinkeltern. Nach R. Lepsius, Denkmäler, Ergänzungsband, Leipzig 1913, Tafel XXI.

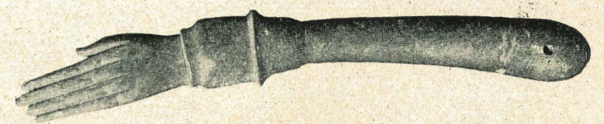


Abb. 3. „Handklapper". Museum Berlin.

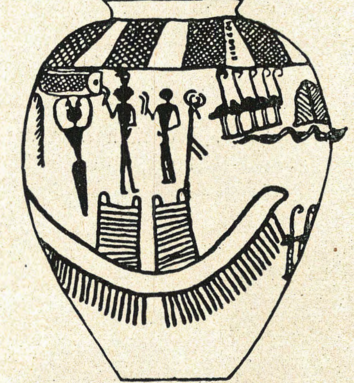


Abb. 2. Vorgeschichtliches Gefäß mit Tänzerinnen und Klappernden.

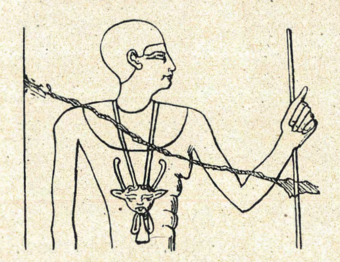


Abb. 7. Naosbrustschmuck. Nach Mariette.

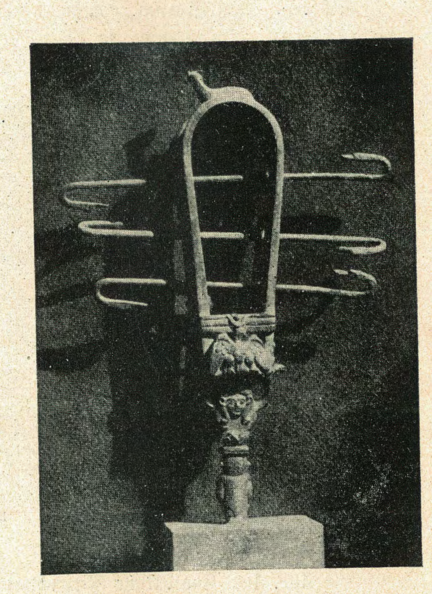


Abb. 4. Bügelsistrum. Museum Bologna.



Abb. 5. Naossistrum. Nach Champollion, Monuments de l'Égypte.



Abb. 6. Naosstange. Nach Champollion, Monuments.

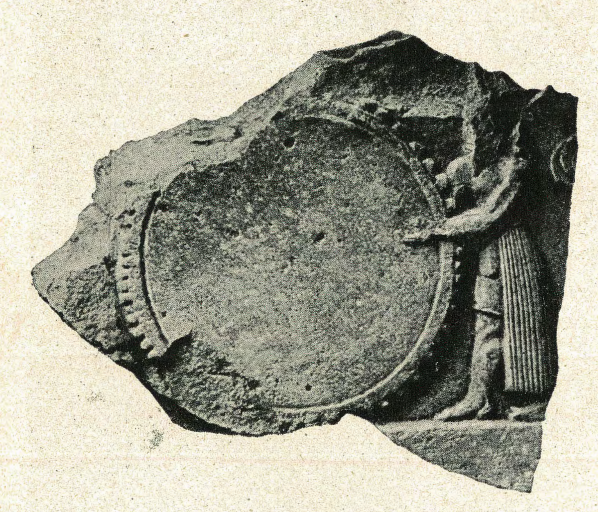


Abb. 10. Chaldäische Riesentrommel. Nach Meißner, Plastik.

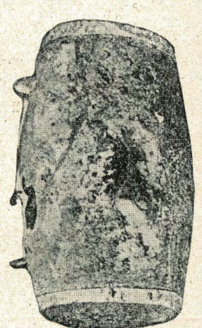


Abb. 8. Faßtrommel. Nach Wreszinski, Atlas, Blatt 23.



Abb. 9. Viereckige und runde Rahmentrommeln und Kalebassentrommel. Neues Reich. Nach Champollion, Monuments de l'Égypte, vol. II, 186.

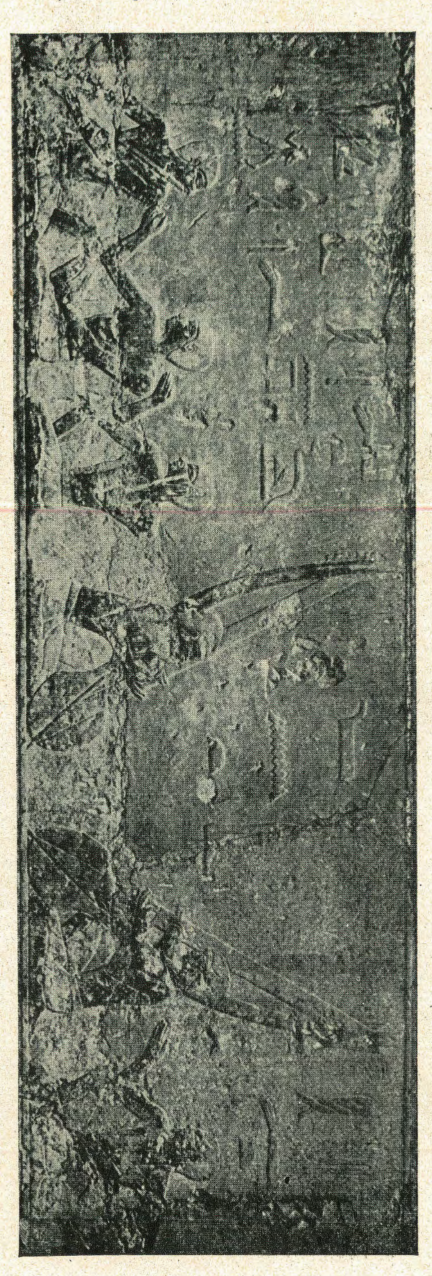


Abb. 11. Flötenbläser, Harfner und Klatscher. Nach Steindorff, Grab des Ti, Tafel 60.



Abb. 12. Doppelklarinette. Museum Berlin.

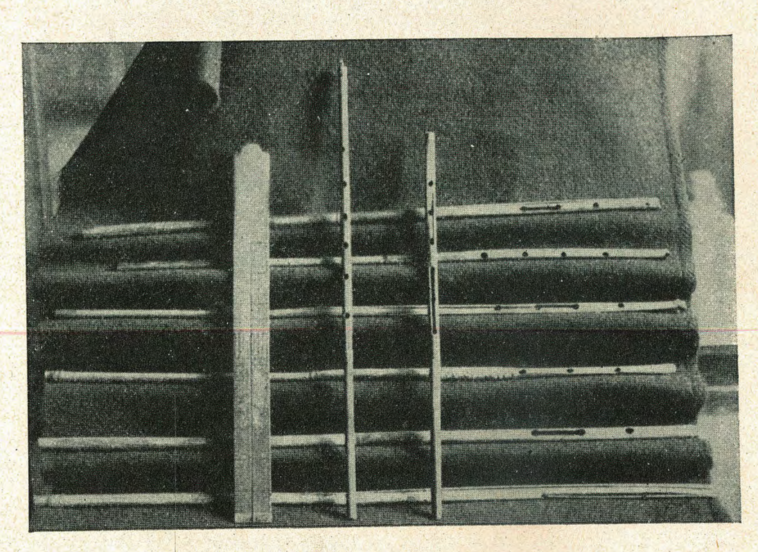


Abb. 13. Oboen. Museum Turin.



Abb. 14. Trompeter des Neuen Reiches.
Nach Champollion, Monuments de l'Égypte.

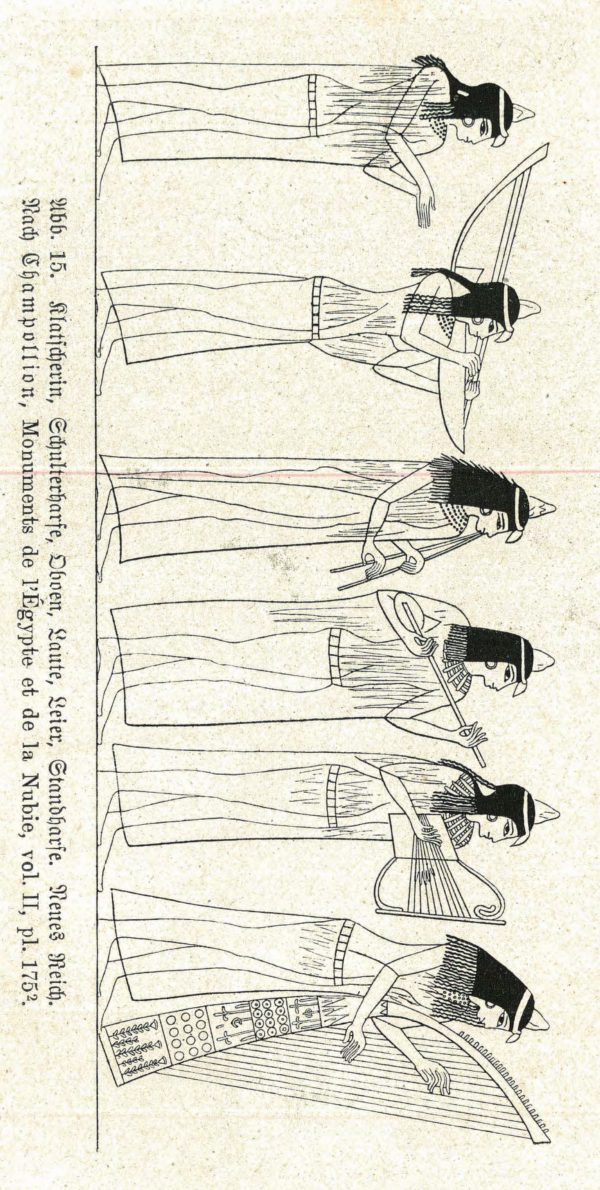


Abb. 15. Klatscherin, Schulterharfe, Oboen, Laute, Leier, Standharfe. Neues Reich. Nach Champollion, Monuments de l'Égypte et de la Nubie, vol. II, pl. 175².



Abb. 16. Harfner und Sänger des Alten Reiches. Museum Kairo.



Abb. 17. Schwebeharfe. Nach Burlington, Fine Art Club Exhibition, pl. VIII.



Abb. 18. Leier. Museum Berlin.



Abb. 19. Harfner aus dem Grabe Ramses' III. zu Bibân el-Mulûk.
Nach Champollion, Monuments de l'Égypte etc., vol. III, pl. 251.

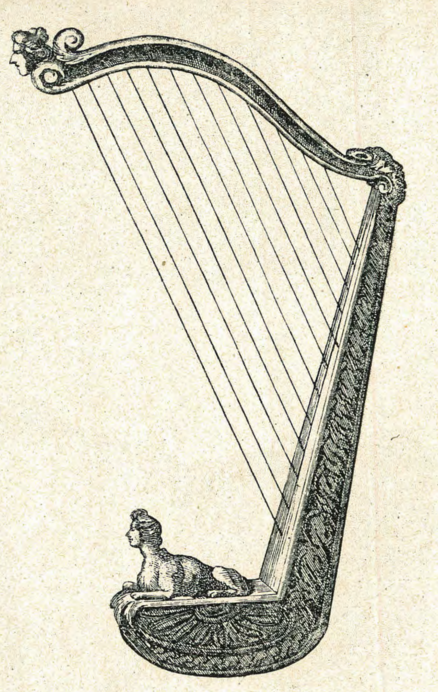


Abb. 20. Die gleiche Harfe nach Forkel,
Allg. Geschichte der Musik, Leipzig 1788, I.